



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El motivo del espejo en el teatro de Carmen Resino:
La sed y Los eróticos sueños de Isabel Tudor

The mirror's motif in Carmen Resino's theatre:
La sed and Los eróticos sueños de Isabel Tudor

Autor

Jimena Victoria Torres Marco

Director

María de los Ángeles Ezama Gil

Facultad de Filosofía y Letras
Grado en Filología Hispánica
Junio, 2019

Resumen

Este trabajo pretende reflejar el tratamiento del motivo literario del espejo en dos obras teatrales de Carmen Resino: *La sed* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*. El análisis de este motivo se va a centrar en tres de los universales de la raza humana que se manifiestan en este objeto: la identidad, el sueño, y la belleza. Paralelamente, vamos a subrayar la gran aportación de la dramaturga, que, al contrario de lo que observamos a lo largo de la tradición del doble especular, posiciona a los personajes femeninos en un primer plano. De este modo, Carmen Resino contribuye a un novedoso tratamiento literario de este motivo, a través del cual se revelan algunos de los conflictos derivados de la propia condición femenina.

Palabras clave: Carmen Resino, espejo, identidad, doble, personajes femeninos.

Abstract

This work pretends to show the treatment of the mirror, a literary motif, in two dramatic pieces of Carmen Resino: *La sed* and *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*. Our analysis will focus on three universal concepts that this motif manifests: identity, dream and beauty. At the same time, we want to emphasize the great contribution of the playwright, who gives prominence to the female characters, unlike the traditional representations of the double and the mirror. Thereby, Carmen Resino contributes to a different literary treatment of this motif that reveals certain conflicts derived from the experiences of the female gender.

Key words: Carmen Resino, mirror, identity, double, female characters.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	4
2. CARMEN RESINO.....	8
2.1. Producción dramática: modalidades y etapas	8
2.2. La edición: antologías y revistas literarias	10
2.3. Representación de sus obras teatrales	11
2.4. Una <i>mujer de teatro</i>	12
2.5. Otras facetas de su creación artística	13
3. EL MOTIVO DEL ESPEJO	14
3.1. Consideraciones filosóficas.....	14
3.2. El espejo como símbolo	16
3.3. El espejo en la literatura: un espacio para el desdoblamiento	17
3.3.1. Especificidades del doble especular	19
3.3.2. El doble y el personaje femenino	20
3.4. Miguel de Unamuno: un precedente moderno del motivo especular en el teatro	21
3.4.1. El personaje femenino en <i>La esfinge</i> y <i>El Otro</i>	24
4. EL ESPEJO EN EL TEATRO DE CARMEN RESINO.....	26
4.1. El conflicto de identidad y la otredad	28
4.2. El sueño.....	34
4.3. La belleza.....	36
CONCLUSIONES	40
BIBLIOGRAFÍA.....	42
ANEXO.....	49

INTRODUCCIÓN

Este trabajo responde a la intención de destacar la figura de la dramaturga Carmen Resino, autora que cuenta con una amplia trayectoria teatral y con un consolidado bagaje crítico pero que, sin embargo, es escasamente conocida. Concretamente, esta investigación se centra en el análisis del motivo literario del espejo en dos de sus obras teatrales: *La sed* (1990) y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* (1992). Me he referido a este tema no solo por la presencia reiterada de este motivo en su obra, sino por la potencialidad de este objeto para ahondar en la psicología de los personajes. Este aspecto se vincula con el tema de la frustración humana, predominante en su teatro (Resino 2007: 506), y con los conflictos de identidad y dualidad en los personajes femeninos. De este modo, vamos a atender a los problemas derivados de la propia condición femenina y a aquellos que son intrínsecos al ser humano, entre los que destaca la lucha entre la realidad y el deseo.

Carmen Resino adopta el motivo del espejo para tratar el tema de la frustración en otras piezas teatrales como *La bella Margarita* (1990) y *La boda* (2004). La primera está protagonizada por un hombre, por lo que no se adecua al objetivo de nuestro análisis. Respecto a la segunda, a pesar de plantear una frustración femenina, el espejo no tiene una presencia tan recurrente como en las anteriores. En consecuencia, las dos obras que mejor se ajustan al enfoque de este trabajo -el tratamiento del espejo y la frustración a través de personajes femeninos- son las señaladas al inicio de la introducción.

Para analizar el motivo del espejo recurriremos al estudio de Vicente Luis Mora titulado *La literatura egódica: el sujeto narrativo a través del espejo* (2013), en el que plantea algunas claves para abordar la relación entre el sujeto y el espejo en las obras literarias contemporáneas. Otro punto de partida lo constituye la tesis doctoral de Rebeca Martín, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea* (2006), en la que dedica un apartado al motivo del espejo como una de las posibles manifestaciones del doble en la literatura.

El estudio de Vicente Luis Mora nos va a ser particularmente útil, ya que nos proporciona los *universales* de la raza humana que se reflejan en el motivo literario del espejo, algunos de los cuales podemos aplicar a las obras de Carmen Resino. Los

universales que vamos a analizar son, en el siguiente orden, la identidad-otredad, el sueño y la belleza.

Con el fin de analizar los conflictos de identidad de los personajes, que son intrínsecos al ser humano, vamos a adoptar un enfoque comparativo partiendo de dos obras teatrales de Miguel de Unamuno: *La Esfinge* y *El Otro*. En ellas, el autor plantea un conflicto de identidad de los protagonistas y utiliza el espejo como objeto en el que se manifiesta. No obstante, la mujer se encuentra en estas obras relegada a un segundo plano. Para constatar esta diferencia, vamos a analizar la función desempeñada por los personajes femeninos en las obras de Unamuno. Cabe señalar que la inclusión de estas obras no solo se debe a la intención señalada, sino a la consideración de Miguel de Unamuno como precedente teatral moderno en el tratamiento del doble especular (Mora 2013: 100; Martín 2006: 429).

Esta investigación parte de un reducido panorama crítico en torno al tema que nos ocupa. Solo contamos con algunas observaciones de críticas como Lourdes Bueno, Isabelle Reck y Gabriela Cordone sobre el sentido del espejo en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, una de las obras de Resino que más atención crítica ha recibido. Por otra parte, en lo relativo al tratamiento de la frustración, la identidad problemática o la dualidad a través de los personajes femeninos, destaca un artículo de María José Ragué-Arias «Aspectos míticos en los personajes femeninos de Carmen Resino», en el que subraya la toma de conciencia de la frustración en los mismos. No obstante, carecemos de un estudio previo que profundice sobre estas cuestiones. Aunque este hecho dificulte el análisis, contamos con entrevistas y escritos teóricos de la dramaturga sobre su obra teatral que arrojan luz sobre esta cuestión.

Respecto a la estructura del trabajo, tras esta introducción hemos planteado una revisión bibliográfica de todos los estudios realizados sobre la autora hasta la actualidad. Con este fin, hemos partido de lo general -estudios de dramaturgas en los que aparece- para luego centrarnos en lo particular -estudios específicos sobre el teatro de Carmen Resino-. A continuación, hemos incluido un capítulo dedicado a su trayectoria teatral, dado que se trata una autora poco conocida. Una vez presentado lo relativo a la dramaturga y el panorama crítico en torno a su obra, nos hemos centrado en el tema principal del trabajo, el motivo literario del espejo. En este punto también hemos trazado

un recorrido que va desde lo general -algunas concepciones filosóficas sobre la disolución del «yo» y el espejo como símbolo- hasta lo particular -el espejo como motivo literario-. Dentro de este último hemos abordado el análisis de las obras teatrales de Miguel de Unamuno. Tras haber contextualizado el motivo del espejo en un plano filosófico, simbólico, y propiamente literario, hemos desarrollado el tema principal del trabajo: el espejo en el teatro de Carmen Resino.

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de abordar los estudios en los que se le dedica una atención exclusiva a la dramaturgia, conviene señalar algunos panoramas generales sobre dramaturgia en los que se incluye a Carmen Resino. Los primeros estudios generales en los que aparece han sido realizados por mujeres. La primera crítica relevante en este sentido es Patricia O'Connor, quien ha realizado estudios como «¿Quiénes son las dramaturgas españolas y qué han escrito?» en *Estreno* (1984) y los incluidos en tres antologías: *Dramaturgas españolas de hoy* (1988), *One-Act Spanish plays by Women about Women* (1998), *One-Act spanish Plays by women about women in the Early Years of the 21st Century* y *One-Act Spanish Plays by Women about Women*, ambas editadas en el año 2006. Otra crítica pionera es Virtudes Serrano, cuyos estudios «La pieza breve en la última dramaturgia femenina», en *Art Teatral* (1993) y «Hacia una dramaturgia femenina», en *Anales de Literatura Española Contemporánea* (1994) incluyen a Carmen Resino. Por último, cabe señalar a la crítica María José Ragué-Arias y su estudio *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)* (1996), en el que le dedica atención al teatro de Carmen Resino.

Desde finales de la década de los noventa en adelante encontramos ya panoramas generales realizados por estudiosos en los que aparece Carmen Resino. Es el caso del volumen titulado *Autoras en la Historia del Teatro Español, Siglo XX (1900-1995)*, dirigido por Juan Antonio Hormigón y publicado en 1997; *Autoras y actrices en la historia del teatro español* (2000), editado por Luciano García Lorenzo; *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo* (2004), por José Romera Castillo con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carbajo y *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente* (2008), en Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez (eds.).

Aunque su primera obra teatral se remonta a 1968, los artículos pioneros dedicados a su dramaturgia en particular son de mediados de los años ochenta. «Espejos rotos de Carmen Resino», por Julio Rodríguez Blanco en *Cuadernos del Norte* (1984), es un artículo sobre el espectáculo *Espejos rotos*, que acogió tres de sus obras breves;¹ y

¹ En relación con el tema que nos concierne, no deja de ser significativo que titulara el espectáculo de esta forma.

«Aproximación a la obra de Carmen Resino», por Santiago Sueiras en la revista *Estreno* (1984).

Sin embargo, es en los años noventa cuando empieza a aumentar significativamente la atención prestada a la obra teatral de Resino. En este sentido, cabe señalar a Mariano de Paco y su estudio «El teatro histórico de Carmen Resino», en *Anales de Literatura Contemporánea* (1995), y una tesis doctoral sobre su obra dramática: *Teatro di Carmen Resino* (2000), por Roberta Blas en la Universidad de Verona.² De carácter general es también la «Introducción» a *La visita y La última jugada de José Fouché* (2017), editadas en Cátedra por Francisco Gutiérrez Carbajo. Pero sin duda, la investigadora que ha dedicado más estudios generales a la obra de Carmen Resino es Virtudes Serrano. En «Las otras voces del teatro español: Carmen Resino», publicado en *España Contemporánea* en 1994, presenta un panorama general sobre su teatro. También se refiere a él en «Carmen Resino: direcciones de una dramaturgia», en su edición de *Teatro diverso 1973-1992* (2001), volumen que reúne tres obras de la autora. Junto con la también dramaturga Paloma Pedrero, Resino constituye su objeto de estudio en «Carmen Resino y Paloma Pedrero, dos dramaturgias en un tiempo», recogido en el volumen *Los trabajos de Thalía* (2006). Por último, cabe señalar una breve presentación de la trayectoria teatral de Carmen Resino incluida en la antología *Teatro breve entre dos siglos* (2004), editada por Virtudes Serrano en Cátedra.

Tras presentar el panorama crítico de los estudios de carácter general, conviene señalar los aspectos concretos de su obra que hasta ahora han sido estudiados. Los comentaremos siguiendo un criterio temático, que es el que nos permite organizar los estudios de una manera más clara y subrayar lo característico de su dramaturgia.

El tema más estudiado del teatro de Carmen Resino es el de lo femenino. Sobre este asunto encontramos estudios como «De lo femenino particular a lo universal en el teatro breve de Carmen Resino», por John Gabriel en *Un escenario propio* (1998); «Metateatro y el papel femenino en la obra de Carmen Resino», por J. Carolyn Harris en *Un escenario propio* (1998); «Personajes femeninos en la obra de Carmen Resino», por J. Carolyn Harris en *Poder y Libertad* (2002); «Carmen Resino: la opresión del cuerpo

² Conocimiento indirecto por referencia incluida en la bibliografía sobre Carmen Resino en la página web personal de la dramaturga. No obstante, no está accesible en la red y no ha sido consultada.

femenino» en *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, publicado en 2008 y realizado por Gabriela Cordone. Por último, cabe señalar los estudios incluidos en el volumen titulado *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre el pasado y el presente* (2008): «La visión femenina de la historia en el teatro de Carmen Resino», por Isabelle Reck; «¿Reina o Mujer? El conflicto interno del personaje histórico femenino en Antonia Bueno, Carmen Resino y Concha Romero», por Lourdes Bueno; y «Aspectos míticos en los personajes femeninos de Carmen Resino», por María José-Ragué Arias.

Al tema de lo femenino le siguen el del metateatro y las cuestiones espacio-temporales. En cuanto al primero, cabe señalar «Metateatro y el papel femenino en la obra de Carmen Resino», por J. Carolyn Harris en *Un escenario propio* (1998), y «El metateatro breve de Carmen Resino», por Javier Huerta Calvo en *Estreno* (2007). En torno a la cuestión del espacio y el tiempo en su teatro giran los estudios «Imposible masculinidad. Estrategias espacio-temporales en *Ulises no vuelve*, de Carmen Resino», por Gabriela Cordone, y «Espacio y tiempo en *Locas de amar*, Paloma Pedrero; *Un maldito beso*, de Concha Romero y *...Son los otros*, de Carmen Resino» de Isabel Díez Ménguez, ambos recogidos en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo* (2005).

Por último, cabe señalar algunos estudios puntuales que tratan sobre temas como el humor («El humor en el teatro último de Carmen Resino», por Manuela Fox en *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, 2010); y el mito («Myth of Penélope and Ulises in *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres Ulises? and *Ulises no vuelve*», en *Estreno*, 1986, por Iride Lamatina-Lens).

Del panorama crítico presentado concluimos dos cuestiones relevantes para esta investigación. En primer lugar, el cambio de perspectiva crítica sobre Carmen Resino que tiene lugar a partir de 1990, momento en el que surgen los estudios sobre cuestiones particulares de su obra. Por otra parte, tras consultar los estudios pertinentes en relación con nuestro objeto de estudio, podemos afirmar que no se ha dedicado un estudio exclusivo al motivo del espejo en su teatro. Sin embargo, encontramos alusiones a la significación que tiene este objeto en estudios sobre su obra *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*. Se trata de los realizados por Isabelle Reck y Gabriela Cordone, indicados en el

apartado anterior. Paralelamente, Virtudes Serrano señala la recurrencia del motivo del espejo en la misma obra, la cual analiza en su estudio «Personajes y espacios auriseculares en tres dramaturgas españolas», incluido en el volumen *Autoras y actrices en la historia del teatro español* (2000). Como veremos más adelante, la frustración, tema predominante en el teatro de Carmen Resino, está muy vinculada a la utilización del motivo del espejo. En este sentido, cabe destacar el ya citado estudio de María José Ragué-Arias, «Aspectos míticos en los personajes femeninos de Carmen Resino», dedicado a la frustración en los mismos.

2. CARMEN RESINO

Carmen Resino es una autora madrileña nacida en 1941. Se licenció en Historia por la Universidad Complutense de Madrid, pero también cursó estudios de Estética Teatral en la Universidad de Ginebra y estudios de doctorado sobre el teatro de vanguardia. Profesionalmente ha ejercido como Catedrática de Enseñanza Media en el Instituto Calderón de la Barca (Gijón). Su vocación teatral comenzó en el periodo universitario, durante sus estudios de Historia. Como señala la propia Carmen Resino, su inclinación por el teatro no fue una decisión personal, sino más bien un encuentro (Resino 1999: 25). Asimismo, como señala Virtudes Serrano, es significativo el hecho de que su primera publicación teatral *-El Presidente* (1968)- coincidiera con una etapa de intensas preocupaciones sociales y existenciales, que habrían influido en su iniciación en la escritura (Serrano 2004: 36).

2.1. Producción dramática: modalidades y etapas

El teatro de Carmen Resino abarca unos cincuenta textos teatrales (Gutiérrez Carbajo 2017: 13), y, a pesar de que ha sido considerada como autora de teatro histórico, su dramaturgia se caracteriza por la variedad genérica. Ha cultivado la comedia (*Pop y patatas fritas*), el teatro del absurdo (*Fórmula tres*) y el teatro simbolista (*La sed*). Cabe señalar que, el teatro simbolista y del absurdo son las dos modalidades que componen la mayor parte de su producción dramática, que son obras de teatro breve. También ha cultivado el teatro político (*El Presidente*), el teatro histórico (*Los eróticos sueños de Isabel Tudor*), y, como ya hemos señalado, el teatro con música o teatro espectáculo (*Nueva historia de la princesa y el dragón*). Virtudes Serrano sintetiza esta amplia producción en tres estéticas principales: la histórica, la realista, y la neovanguardista, correspondiéndose esta última con su teatro de carácter más simbólico (Serrano 2006: 99,100).

A pesar de esta variedad, encontramos temas reiterados como la frustración humana y los problemas del teatro. En relación con el primero, cabe señalar su tendencia a visibilizar las frustraciones femeninas, hecho que ha conducido a la crítica a situar su obra en la línea de un teatro feminista. No obstante, como señala en la entrevista concedida a John P. Gabrielle, Resino no se considera como una autora de teatro feminista, pues no escribe guiada por un sexo en concreto, sino que, más bien, le influye

su propia condición de mujer a la hora de realizar ciertos planteamientos artísticos e ideológicos (Resino 1996: 32). En este sentido, podemos establecer que los problemas sobre la condición humana en su teatro son abordados desde una amplia perspectiva que abarca tanto lo masculino como lo femenino.

Por último, cabe señalar una tendencia teatral que, según Patricia O'Connor, es característica de las dramaturgas contemporáneas. Se trata de su interés por el intimismo y los procesos psicológicos del ser humano, favoreciendo la forma del monólogo y de obras de dos personajes o repartos mínimos (O'Connor 2006: 29). De igual modo, Resino destaca por el cultivo del monólogo femenino, tendencia que, según esta crítica, responde al «deseo de representar las preocupaciones y valores de la mujer de hoy» (Ibíd.: 30). El mejor ejemplo lo constituyen sus monólogos *La sed* y *La boda*, pertenecientes a etapas distintas de su producción dramática. Un caso singular es el de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, en la que, tras los diálogos entre la reina y su doble María, subyace un monólogo. Esta forma dramática permite desencadenar los pensamientos más íntimos de los personajes, quienes dialogan consigo mismos. En este sentido, el espejo actúa como elemento intensificador de la dualidad del individuo.

En la trayectoria teatral de Carmen Resino podemos distinguir tres etapas (Gutiérrez Carbajo 2017: 17). La primera comienza con la publicación en 1968 de su obra de tema político *El Presidente*, y culmina en 1984. Se caracteriza por el cultivo de un teatro simbolista y de intención política. En esta etapa predominarían las estéticas más próximas al teatro del absurdo y al concepto artaudiano de *crueledad* (Serrano 2006: 100). Ejemplo de ello es *La sed* (1980), una pieza breve muy próxima al teatro de crueldad y marcadamente simbolista. A esta primera etapa pertenece también su obra *Ulises no vuelve* (1983), que fue finalista del Premio Lope de Vega.

La segunda etapa se inicia en 1985 y se extiende hasta los años noventa. En estos años escribió la mayor parte de sus piezas breves, que constituyen una parte fundamental de su dramaturgia. En este periodo publica el volumen *Teatro breve y el oculto enemigo del profesor Schneider* (1990), en el que, además de las obras breves más recientes, incluye piezas escritas con anterioridad, como *La sed*. A esta fase pertenecen también dos de sus obras más conocidas de teatro histórico: *Nueva historia de la princesa y el dragón*,

publicada en 1989, y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, que, junto con el título *Los mercaderes de la belleza*, compone el volumen publicado en 1992.

La tercera y última etapa abarca desde el año 2000 hasta nuestros días. Cabe destacar los títulos *La última reserva de los pieles rojas* (2003), en la que trata el tema de la vejez y la enfermedad en personajes femeninos, o *La boda* (2004), monólogo con el que obtuvo el Premio Buero Vallejo. A este último periodo corresponde también la publicación del volumen *Teatro con música* (2008), que integra sus obras concebidas como teatro espectáculo, y otras dos recientemente publicadas por la editorial Cátedra: *La visita* y *La última jugada de José Fouché* (2017), en las que retoma la temática histórica.

2.2. La edición: antologías y revistas literarias

En el ámbito de la publicación conviene señalar también la presencia de Carmen Resino en antologías teatrales y revistas especializadas. Ello se relaciona, en gran medida, con el hecho de que la mayor parte de su obra dramática sea breve.

En cuanto a antologías, tiene presencia en algunas dedicadas al teatro contemporáneo como *Antología de textos teatrales* (1991), en la que se incluye «La actriz»; *Antología Teatro Español* (2002), en la que se publica su obra «Orquesta», o *Teatro breve entre dos siglos* (2004), editada por Virtudes Serrano, en la que aparece su pieza breve «Ultimar detalles».

Sin embargo, su presencia parece ser mayor en aquellas antologías dedicadas a dramaturgas exclusivamente. Por orden cronológico, encontramos la publicación de su pieza breve «Personal e intrasferible» en *Dramaturgas españolas de hoy* (1988). La misma obra se publica en tres antologías bilingües posteriores: *One-Act Spanish Plays by Women about Women* (1998), *One-Act spanish Plays by women about women in the Early Years of the 21st Century* (2006) y *One-Act Spanish Plays by Women about Women* (2006). Todas ellas han sido editadas por Patricia O'Connor. Posteriormente, su pieza teatral «No, no pienso lamentarme» se incluye en *Esencia de mujer* (1995), editada por María José Ragué-Arias, Charo Solanas y Joaquín Solanas y «...Son los otros», en *Nuevos manantiales. Dramaturgas españolas en los noventa* (2001), editada por Candyce Leonard e Iride Lamartina- Lens. Por último, cabe señalar su presencia en dos antologías

encabezadas por un mismo título: *Dramaturgas del siglo XXI*. La primera, editada por Raquel García Pascual en 2011, acoge su obra «A vueltas con los clásicos». La más reciente fue editada por Francisco Gutiérrez Carbajo en 2014, e incluye la obra titulada «El hombre póstumo».

Algunas de sus piezas breves también se han publicado en revistas especializadas como *Pluma*, *Cuadernos del Norte* o *Art Teatral*, entre los años ochenta y el año 2008.

2.3. Representación de sus obras teatrales

En cuanto a la representación de sus obras, cabe distinguir entre las representaciones en teatros de carácter oficial y espacios alternativos como pequeñas salas y universidades. De nuevo, esta distinción se relaciona con su producción de teatro breve, más propensa a ser representada en estos últimos, que, a su vez, apoyan «la teatralidad desnuda, la novedad escénica y el desafío intelectual que sus obras brindan» (O'Connor 2006: 36). En este sentido cabe señalar el Foro Teatral en Madrid, donde se representó su pieza breve *La sed* en 1972, o la *Sala Triángulo*, donde se representaron dos obras breves: *Diálogos imposibles* y *Ultimar detalles* (1996). Entre los espacios universitarios destaca la Universidad de Cincinnati,³ en la que tuvo lugar el estreno de *Ultimar detalles* en 1984. Por otra parte, sus comedias y obras históricas se han representado en teatros oficiales ante un público más amplio. En 1991 se escenificó su comedia *Pop y patatas fritas* en el Teatro Principal de Santiago de Compostela y en el Teatro Reina Victoria de Madrid (Gutiérrez Carbajo 2017: 53). Otra representación destacable es la de la comedia *La boda*, que tuvo lugar en el Teatro Buero Vallejo en Guadalajara (2006), bajo la dirección de Mariano de Paco. La representación más reciente es la de su obra histórica *La visita*, en el Real Coliseo de Aranjuez (2017).

Por último, cabe destacar su proyección internacional como dramaturga. De ello dan cuenta la ya señalada representación en Cincinnati y la repercusión que la dramaturga ha tenido en Bruselas tras la puesta en escena de *Personal e intrasferible* (1988), obra que

³ La autora parece mantener un especial vínculo con esta universidad, donde ha tenido lugar la representación y publicación de algunas de sus obras. Probablemente, este hecho esté relacionado con su relación con la hispanista Patricia O'Connor, titular de la cátedra Charles Phelps Taft en dicha universidad y fundadora de la revista *Estreno*, en la que, además de piezas teatrales, se han publicado artículos y entrevistas de Carmen Resino.

llegó a representar al teatro español en la Programación Cultural Internacional de la Embajada de España (Gutiérrez Carbajo 2017: 42).

2.4. Una *mujer de teatro*

Aunque la mayoritaria dedicación de Resino a la escritura teatral ha llevado a algunos críticos como Gutiérrez Carbajo a no considerarla como una *mujer de teatro* (Gutiérrez Carbajo 2017: 13), podemos señalar algunos aspectos que cuestionarían esta afirmación. El más importante es, sin duda, su contribución al *renacer* de la dramaturgia femenina en España (Serrano 2004: 37), a partir de la creación de Asociación de Dramaturgas Españolas, de la cual fue la primera presidenta y que fundó en 1986 con el apoyo de la hispanista Patricia O'Connor. El fin de este proyecto era fomentar la figura de la mujer en el mundo del teatro y dar a conocer textos teatrales de autoría femenina. También ha sido miembro de la Junta Directiva de la Asociación de Autores de Teatro.

Otro aspecto relevante en relación con su condición de *mujer de teatro* es el reflejo de problemas del mundo teatral en sus obras (Serrano 2004: 37). Ejemplo de ello son su pieza breve *Auditorio*, donde reivindica un teatro reflexivo frente a un teatro concebido como puro entretenimiento, o *La actriz*, en la que la protagonista anhela papeles serios en los que pueda realizarse profesionalmente. Asimismo, ha realizado escritos sobre el panorama teatral como «De lo que ahora llamamos dramaturgia...Y otras confusiones» (1998). También ha reflexionado sobre su propio teatro en «Lo constante en mi teatro» (1997), «Personajes femeninos en mi obra: de *Ulises no vuelve a Pop y patatas fritas*» (2005), y «Reflexiones sobre mi creación teatral» (2007). El interés de estos últimos no solo reside en la faceta ensayística y crítica de Carmen Resino, sino en que proporcionan una fuente de información acerca de su obra dramática y de su concepción teatral.

Por tanto, podemos concluir que Carmen Resino mantiene una implicación con el ámbito teatral que traspasa los límites del texto y de la representación, es decir, de su labor como dramaturga.

2.5. Otras facetas de su creación artística

Aunque Resino es más conocida por su labor como dramaturga, también ha cultivado el género narrativo. Ejemplo de ello son su novela corta *Ya no hay sitio* (1985), con la que obtuvo el Premio Café Gijón, y *Biografía secreta de una asesina* (2012), su última novela publicada. En cuanto a su narrativa breve, cabe señalar la publicación de «El tablero de nácar» en la antología *Cuentos de ajedrez* (2005), editada en Páginas de Espuma.

Otra faceta destacable es su propuesta de incorporar la música a sus obras teatrales, configurando así la idea de *teatro espectáculo*. En el volumen *Teatro con música* (2008) se recogen obras en las que plantea esta integración.

Tampoco hay que olvidar el hecho de que Resino haya alternado su labor literaria con la pintura, centrada en rostros femeninos, muchos de ellos pertenecientes al mundo de la cultura (ver anexo). Entre otras exposiciones que han tenido lugar desde el año 2006, cabe señalar la que presentó con el título de «Ellas» en el Teatro Auditorio Buero Vallejo de Guadalajara (2013). Esta faceta pictórica de Carmen Resino se puede asimismo relacionar con su esfuerzo por visibilizar a la mujer en el ámbito cultural. En relación con la pintura, cabe señalar también la ilustración de las cubiertas de algunas antologías teatrales y obras propias, como es el caso de *Dramaturgas del siglo XXI* (2014) y de *La visita* y *La última jugada de José Fouché* (2017) respectivamente.

3. EL MOTIVO DEL ESPEJO

3.1. Consideraciones filosóficas

Para determinar la relación existente entre el sujeto contemporáneo y el espejo nos vamos a basar, en primer lugar, en las aportaciones de los filósofos Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud. Otro concepto esencial para entender dicha relación es el *estadio del espejo* de Jacques Lacan, que, como veremos, da lugar al denominado *conflicto enajenante*. Por último, cabe señalar la importancia del narcisismo, término que procede del antiguo mito de Narciso y que es clave en la conformación del sujeto contemporáneo. Todos estos aspectos dan cuenta del carácter psíquico de la acción de mirarse al espejo, más allá de constituir un mero gesto de comprobación del aspecto (Mora 2013: 115).

Siguiendo un eje cronológico, la primera reflexión acerca del tema que nos concierne es la enunciada por Fichte, filósofo alemán considerado el padre del idealismo. En su obra *Wissenschaftslehre* (1794) plantea la idea de la disolución o ruptura del «yo», motivada por la ausencia de un mundo real o cognoscible fuera del individuo, lo que provocaría una sensación de angustia en el mismo (Frenzel 1980: 100). Esta teoría habría sido decisiva para el nuevo tratamiento del doble en la literatura: el «yo inconsciente» sustituye al tradicional «yo bueno» y «yo malo» (Ibíd.: 101). Esta evolución en el tratamiento del doble es muy relevante, y de ella partiremos para analizar las obras de Carmen Resino.

Las consideraciones de Nietzsche nos llevan al mismo modo de abordar el doble como un «yo inconsciente». La desestabilización del individuo para este filósofo parte de una desintegración cultural debido a factores como la racionalización y la *muerte de Dios*, lo que se conoce como su corriente filosófica nihilista (Mora 2013: 115). La pérdida de unos referentes absolutos y externos en los que apoyarse desembocaría, al igual que señalaba Fichte, en una disolución del sujeto. Por último, cabe destacar la investigación psicoanalítica freudiana, que toma el «yo» como campo de experimentación y esclarece el ámbito del subconsciente o inconsciente (Ibíd.: 115), que, como ya hemos señalado, es clave para el tratamiento contemporáneo de la otredad en la literatura. Además de estas consideraciones, el crítico Vicente Luis Mora señala «la incómoda situación del hombre ante un mundo despojado de humanidad, perdido en un ambiente urbano que le

desustancia» (Mora 2013: 115). Este aspecto cobra relevancia en relación con el teatro de Carmen Resino, un teatro «comprometido con lo humano y con el individuo, que se ve prácticamente impotente ante una sociedad que lo fagocita» (Gutiérrez Carbajo 2017: 16,17).

De lo anterior concluimos la influencia de estas consideraciones filosóficas en el tratamiento literario moderno del sujeto, que, además, coincide con el florecimiento del motivo del espejo en los siglos XIX y XX.

Asimismo, es interesante ver cómo afecta la aportación del concepto del *estadio del espejo* en la literatura. El psicoanalista francés Jacques Lacan introdujo en 1936 este concepto con el fin de reflejar el conflicto de la aparición del «yo». Dado que el individuo se encuentra con su imagen invertida incluso antes de haber desarrollado la capacidad del lenguaje, se produce un *conflicto enajenante* (Mora 2013: 113,114). En las obras que vamos a analizar el estado de enajenación mental tiene lugar en los protagonistas cuando se sitúan para dialogar consigo mismas ante el espejo, es decir, salen de sí mismas y se dirigen a su otro «yo».

Otro fenómeno relacionado con el espejo y el doble es el del narcisismo (Martín 2006: 99), aspecto que dota al espejo de un carácter ambivalente (Biedermann 1993: 179). Por un lado, el narcisismo le concede al espejo el que probablemente sea su único aspecto positivo, la recreación del individuo en su propia belleza, sentido que procede del mito de Narciso. No obstante, según señala Elisabeth Frenzel, durante la Edad Media y principios de la Moderna el mito de Narciso no es utilizado con el sentido de amor consciente hacia uno mismo sino como ejemplo de amor imposible o del peligro que supone entregarse a bellezas efímeras (Frenzel 1976: 346).

En relación con los universales de la raza humana que se representan en el motivo del espejo (Mora 2013: 11), el narcisismo se correspondería con el universal de la belleza. Este universal habría cobrado mucha fuerza a partir de los años sesenta del siglo XX, momento en el que surge una sociedad de culto a la belleza, es decir, narcisista (Ibíd.: 90). Aquí es donde se manifiesta el sentido negativo del fenómeno narcisista: si la belleza pasa a ocupar el valor supremo en una sociedad, la fealdad se convierte en un trauma (Ibíd.: 91). Por otro lado, la estudiosa Rebeca Martín señala el narcisismo entendido como

solipsismo, es decir, 'estado mental que hace del «yo» el centro y sentido del mundo' (Martín 2006: 100). En las obras de Carmen Resino vamos a encontrar todos los sentidos señalados en este apartado, con especial atención al trauma que supone la no aceptación física en los personajes femeninos. En relación con este punto cabe señalar la relación entre el espejo y el concepto de *tiranía de la belleza femenina* (Mora 2013: 121).

3.2. El espejo como símbolo

A lo largo de la historia y en todas las culturas, al espejo se le ha atribuido una amplia simbología (Rabía León 2008: 33,70). No obstante, vamos a centrarnos en los aspectos relacionados con el espejo como espacio para la psique.

En primer lugar, cabe señalar la antigua creencia de que los espejos pueden retener el alma de la persona reflejada (Biedermann 1993: 178). Esta creencia es significativa, ya que en las obras que vamos a analizar, es el alma de los personajes la que habla cuando estos se reflejan en el espejo. También relacionada con el aspecto del alma se encuentra la concepción primitiva del espejo como símbolo de la multiplicidad de la misma (Cirlot 2004: 201). Esta simbología cobra relevancia en relación con el tema de la otredad, que nos muestra a un individuo con el alma dividida.

El espejo también ha sido considerado un objeto de la imaginación (Cirlot 2004: 200). Del mismo modo, Umberto Eco se ha referido a la experiencia ante el espejo como situación umbral-alucinatoria (Eco 1988: 18), que consiste en la pérdida de conciencia del individuo al encontrarse ante sí mismo (Ibíd.: 34).

La importancia de abordar estas consideraciones del espejo como símbolo reside en su carácter universal, atemporal e intrínsecamente humano. En consecuencia, no es de extrañar que el espejo aparezca en numerosas manifestaciones artísticas y, por supuesto, en la literatura, disciplina que permite abordar la psicología del individuo. De hecho, la dramaturgia de Resino se caracteriza por su compromiso con lo humano y aborda los conflictos del ser humano consigo mismo (Gutiérrez Carbajo 2017: 15).

Antes de atender a la faceta propiamente literaria del espejo, conviene destacar dos aspectos señalados por Umberto Eco acerca de este objeto. En primer lugar, su doble

naturaleza extensiva e intrusiva, puesto que no solo permite mirar mejor el mundo sino mirarnos a nosotros mismos (Eco 1988: 19). Dicha naturaleza intrusiva podemos asociarla al espejo como espacio para la reflexión interior del individuo, función con la que aparece en las obras de Carmen Resino. El segundo aspecto reseñable es la concepción del espejo como instrumento que reproduce la verdad de manera descarnada e inhumana (Ibíd.: 18), uno de los rasgos del teatro de Resino, que ha sido incluso calificado de teatro de la crueldad (Serrano 2004: 37).

3.3. El espejo en la literatura: un espacio para el desdoblamiento

Antes de tratar los aspectos relacionados con la función de desdoblamiento que desempeña el espejo en muchos textos, cabe señalar algunas circunstancias literarias de este objeto. Una de ellas es la relacionada con el género, ya que el espejo ha tenido una mayor presencia en el género narrativo, y, especialmente, en la narrativa breve. Algunos ejemplos de autores contemporáneos que han cultivado el cuento y han utilizado el motivo literario del espejo son Cristina Fernández Cubas, en «Lúnula y Violeta» (Martín 2006: 527), Luis Mateo Díez, en «Persecución» (Ibíd.: 589) o José María Merino, en «Divorcio» (Ibíd.: 546). Tampoco hay que olvidar nombres del panorama hispanoamericano como los de Raúl Brasca (Mora 2013: 102) o Borges, quién influyó decisivamente en el florecimiento del motivo literario del espejo en el panorama español a finales de los años setenta (Ibíd.: 22).

Otra circunstancia literaria del espejo es su presencia en la narrativa occidental como una de las posibles manifestaciones del *Doppelgänger* desde el Romanticismo hasta nuestros días (Martín 2006: 595). Un ejemplo literario en el que aparece el espejo como espacio para el desdoblamiento en el Romanticismo es la escena del desdoblamiento final en el relato «William Wilson» (1839), de Edgar Allan Poe. No obstante, en este caso el espejo todavía no tiene una dimensión puramente psicológica, sino que está vinculado al doble de la literatura fantástica.

Aunque el espejo como motivo literario tuviera su eclosión durante el Romanticismo, podemos indicar una serie de aspectos que han contribuido a su presencia recurrente en la literatura contemporánea. Uno de ellos es el giro intimista de la misma (Mora 2013: 166), es decir, la focalización en la experiencia privada frente a la colectiva,

y la voluntad de indagar en el sujeto (Martín 2006: 524). Otro aspecto decisivo habría sido la influencia de la narrativa breve (Mora 2013: 166), que, como ya hemos indicado anteriormente, es el género donde más se manifiesta este motivo. También hemos aludido ya a la importancia de la figura de Borges, quien, además de utilizar en sus obras este motivo, reflexiona sobre el espejo en textos como «Espejos velados»: «Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos» (Borges 1967: 21), o en «Los espejos»: «Dios ha creado [...] las formas del espejo para que el hombre sienta que es reflejo y vanidad. Por eso nos alarman» (Ibíd.: 87). Estas reflexiones son, sin duda, muy esclarecedoras en cuanto a la problemática del sujeto desdoblado ante el espejo.

Otro aspecto que habría contribuido a la recurrencia del motivo en la literatura contemporánea es la potencialidad del espejo para representar la disolución del sujeto (Mora 2013: 167), que se acentúa todavía más en el caso de la representación teatral o, incluso, en el cine, como analiza José María Bardavío en su obra *El espejo en llamas* (1993).

Tras estas consideraciones, conviene centrarse en la función de este objeto en la literatura, que, como ya hemos señalado, permite el desdoblamiento del personaje como modo de enfrentarse a sí mismo e indagar en su interior. Por tanto, se trata de un objeto al servicio del gran tema universal del doble, que cuenta con diversas manifestaciones literarias como la sombra, el retrato, el muñeco, el espejo y el reflejo que comporta (Martín 2006: 15). Se trata, pues, de una de las causas materiales que posibilitan el desdoblamiento de un individuo (Ibíd.: 18). En consecuencia, no es de extrañar que el espejo aparezca frecuentemente en tramas psicológicas e intimistas (Mora 2013: 41), como veremos en las obras de Carmen Resino. Rebeca Martín señala, no obstante, tres funciones primordiales del espejo en la literatura. En primer lugar, su función informativa, que consiste en el mero hecho de mirarse al espejo. En segundo lugar, el espejo como acceso a un mundo paralelo y, por último, el espejo como objeto capaz de duplicar la imagen (Martín 2006: 96). Según la crítica, esta última función es la que se relaciona con el desdoblamiento del individuo, en el sentido de que duplica la imagen de uno mismo y muestra a su otro «yo» o conciencia. No obstante, podríamos relacionar también la segunda función del espejo como puerta de acceso a otra dimensión con el tema del desdoblamiento, ya que mediante él se accede a la dimensión de la conciencia.

Junto al tema de la otredad o desdoblamiento, el crítico Vicente Luis Mora señala una serie de universales profundos de la raza humana que estarían reflejados en el motivo del espejo. Dichos universales son el tiempo, el sueño, la posibilidad del conocimiento, la belleza, el miedo, la identidad y la otredad (Mora 2013: 11). Respecto a la belleza, ya hemos señalado su importancia en relación con el narcisismo y con el concepto de *tiranía de la belleza femenina*. De cualquier forma, es interesante atender a cómo se plasman estos universales humanos, que conforman la problemática interior de los personajes en las dos obras de Carmen Resino que vamos a analizar.

Por último, cabe subrayar otro rasgo del espejo que también encontramos en la obra de Carmen Resino, su carácter alucinatorio. Como ya hemos visto, el espejo como objeto de la imaginación es una de sus posibles significaciones simbólicas. En este caso, cabe señalar que, en su obra *La sed*, la protagonista se dirige a su ficticio enamorado.

3.3.1. Especificidades del doble especular

Para abordar el motivo del espejo en las obras de Carmen Resino, es necesario especificar de qué tipo de desdoblamiento partimos.

Nos situamos en un contexto contemporáneo que aborda la temática del doble como una «observación bifurcada de un mismo sujeto» y no como dos identidades distintas, tratamiento que predominó en el siglo XIX (Mora 2013: 99). El distinto tratamiento del tema se traduce en la evolución de la literatura fantástica hacia una dimensión psicológica, que es la que facilita la materialización del desdoblamiento en el espejo. Si en la literatura fantástica atendíamos a un *doble subjetivo externo* (Martín 2006: 19), es decir, un doble físico, en la literatura del siglo XX predomina el denominado *doble subjetivo interno*, que se manifiesta psicológicamente y que tiene su lugar habitual de aparición en el espejo (Ibíd.: 97).

Otra cuestión importante en relación con el distinto tratamiento del doble desde una dimensión psicológica contemporánea es la huida de la moralidad que establece la dicotomía entre el «bien» y el «mal» (Martín 2006: 535). Este hecho está vinculado con las consideraciones filosóficas nietzschianas que hemos señalado al comienzo, ya que el individuo moderno carece de un referente externo absoluto, lo que desemboca en el

nihilismo y la ausencia de verdad. En consecuencia, a la problemática lucha entre el bien y el mal le sustituye un conflicto de identidad que ya no distingue entre dichas categorías absolutas, sino que lucha con las frustraciones, los miedos, los traumas y los anhelos del individuo. En definitiva, la lucha del individuo consigo mismo no viene motivada por una moral externa sino por el disgusto con su propia personalidad (Martín 2006: 600), conflicto que se plantea en las obras de Carmen Resino, cuyo tema capital es la frustración del sujeto.

3.3.2. El doble y el personaje femenino

El último aspecto relacionado con la evolución del doble en la literatura contemporánea es el papel desempeñado por la mujer. Si bien la literatura actual del doble cuenta, mayoritariamente, con un protagonista masculino (Martín 2006: 601), gran parte de las obras de Carmen Resino presentan protagonistas femeninas. Este fenómeno, que también observamos en el tratamiento del doble en Cristina Fernández Cubas, nos ofrece varias posibilidades. En primer lugar, atender a su posición en un plano principal frente a su tradicional función instigadora del conflicto masculino, ya que, como señala Elisabeth Frenzel, la duplicidad en el caso de la mujer se ha limitado a contribuir al desarrollo psicológico del protagonista masculino (Frenzel 1980: 99). Por otro lado, la presencia de mujeres protagonistas nos permite ahondar en el aspecto narcisista relacionado con el concepto de la *tiranía de la belleza femenina* al que ya nos hemos referido, así como abordar los problemas identitarios del sujeto desde una perspectiva de género.

Como ya hemos señalado anteriormente, con el fin de contrastar el papel protagonista de la mujer en las obras de Resino con su convencional papel instigador o secundario, vamos a basarnos en dos obras teatrales de Miguel de Unamuno que presentan el motivo del espejo como espacio para el desdoblamiento masculino.

3.4. Miguel de Unamuno: un precedente moderno del motivo especular en el teatro

Los críticos Vicente Luis Mora y Rebeca Martín señalan en sus respectivos estudios sobre el espejo y el doble en la literatura española a Miguel de Unamuno como un precedente teatral en el tratamiento de estos motivos. Las obras en las que incorpora este objeto pertenecen a un tipo de teatro simbolista o de ideas que supuso una alternativa al teatro comercial de la época (Fuente 1993: 18). Sin embargo, el autor solo logró el éxito en este género al final de su trayectoria (Ibíd.: 19), con el estreno de obras como *El Otro* en 1932, en la que se combina el conflicto existencial del protagonista con una trama policíaca de misterio (Ibíd.: 37). Vicente Luis Mora destaca la escena I del acto III de esta obra, en la que un espejo de luna y de cuerpo entero constituye el espacio de desdoblamiento del personaje y se explora hasta las últimas consecuencias el enigma de la identidad y de la existencia humanas (Martín 2006: 424).

Rebeca Martín señala otra obra del dramaturgo que ha sido considerada como antecedente de la anterior. Se trata del drama *La esfinge* (1897), en el que también atendemos a una escena de contemplación del protagonista ante el espejo (Martín 2006: 428). No es casual que Unamuno adopte el motivo del espejo para abordar los problemas de la identidad humana. No obstante, parece ser el primer autor moderno y consagrado que introduce este motivo en el género teatral. Como se puede concluir del contexto literario del espejo tratado en el apartado anterior, el teatro no es precisamente un género en el que haya abundado este objeto, al contrario de lo que ocurre en el género narrativo breve.

Ya hemos señalado el desplazamiento del doble desde una dimensión fantástica -que se materializa mayoritariamente en el *doble subjetivo externo o físico*- hacia una dimensión psicológica que tiene su frecuente lugar de aparición en el espejo. En las obras de Unamuno existe una diferencia fundamental en este sentido. Mientras en *El Otro*, escrita en 1926, atendemos a un *doble físico* latente, el supuesto cadáver del hermano escondido en la bodega, en *La esfinge* -escrita dos décadas antes- presenta el moderno tratamiento del doble psicológico. En este caso, podemos pensar en las exigencias del propio argumento, ya que *El Otro* es una obra de misterio. No sabemos si el protagonista ha cometido verdaderamente un crimen matando a su hermano gemelo o todo es producto

de la locura del personaje. Como ya hemos visto, los gemelos son una manifestación del doble fantástico del siglo XIX. Paralelamente, la atmósfera de misterio se aproxima a la de la literatura fantástica decimonónica. Por otro lado, en *La esfinge* se nos presenta a un protagonista, Ángel, que padece una profunda crisis existencial. No se da el ambiente de terror y misterio al que nos referíamos en *El Otro*, sino una sensación de angustia vital y frustración en el personaje. Este doble tratamiento del doble -fantástico y psicológico- que plantea Unamuno podría explicarse por dos aspectos señalados por Rebeca Martín. Por un lado, Unamuno parte de su crisis personal, angustia existencial y obsesión por la disolución del «yo», y, por otra parte, tiene una conciencia estética y literaria del tema del doble (Martín 2006: 429). El primer caso lo asociamos con el doble psicológico, caracterizado por su identidad problemática, y, el segundo, con la tradición fantástica del tema del doble.

De este modo, Unamuno plantea un conflicto de identidad del individuo a partir de su concepción del teatro como un medio a través del cual desvelar el interior y desnudar el alma (Paulino 1988: 10,11). De hecho, algunos críticos como Iris Zavala denominan a estas obras unamunianas *teatro de la conciencia* (Ibíd.: 15). El eje de este teatro, al igual que de las obras de Resino, es la dualidad o doble carácter del sujeto (Ibíd.: 19). Además, son personajes que se descubren hablando (Ibíd.: 26), aspecto que llega a su máxima expresión con la forma del monólogo. Por último, cabe destacar un rasgo en su teatro que conecta directamente con nuestro objeto de estudio, la marcada presencia de objetos significativos (Ibíd.: 31). En particular, «El espejo es una presencia continua en la obra unamuniana, evidencia del desdoblamiento y del yo fuera de sí mismo, imagen de la conciencia y de la razón objetivadora», y contribuye a configurar un espacio pleno de sentido simbólico (Paulino 1992: 26). El uso del espejo dota a ambas obras de una dimensión psicológica- a pesar de las diferencias señaladas en el apartado anterior-, dado que el espejo constituye el lugar de aparición habitual del doble psicológico en la literatura del siglo XX (Martín 2006: 97). En *La esfinge* -escena XIII, acto primero- se produce el desdoblamiento de Ángel ante el espejo (Unamuno 2018: 113):

ÁNGEL. (*En los paseos por la estancia pasa frente al espejo, y ahora, al aproximarse a él cabizbajo, vislumbra de pronto su propia imagen como una sombra extraña y se detiene ante ella sobrecogido. Levanta la vista al espejo y se contempla un momento. Acércase en seguida a él, y cuando está como en entrevista con su propia*

imagen, se llama en voz queda:) ¡Ángel! ¡Ángel! [...] ... ¿Sombra? ... ¡No!... ¡No!... ¡Vivo!... ¡Vivo!... [...] ¡Pobrecillo! ¡Cómo trabajas! Sin descanso. Tú velas, mientras éste (*Pasándose la mano por la frente*) duerme, y si hay peligro, con tus latidos le despiertas [...] ¡Y con tanto anhelar derramarte me ahogas..., sí... me ahogas!

En *El Otro*, la acotación que inicia el acto tercero subraya la presencia de un espejo de luna, situado en el fondo de la escena. En este momento se produce el desdoblamiento del protagonista (Unamuno 1946: 33):

En el fondo de la escena un espejo de luna y de cuerpo entero, tapado por un biombo; el Otro se pasea cabizbajo y gesticulando como quien habla para sí, hasta que al fin se decide, separa el biombo y se detiene ante el espejo, crúzase de brazos y se queda un momento contemplándose. Se cubre la cara con las manos, se las mira, luego se las tiende a la imagen espejada como para cogerla de la garganta, mas al ver otras manos que se vienen a él, se las mueve a sí, a su propio cuello, como para ahogarse. Luego, presa de grandísima congoja, cae de rodillas al pie del espejo, y apoyando la cabeza contra el cristal, mirando al suelo, rompe a sollozar.

Otra cuestión es la de los personajes-espejo, que constituyen otra de las posibilidades metafóricas de este motivo (Mora 2013: 46). José Paulino señala en estas obras la presencia de personajes complementarios, que sirven de espejo a los protagonistas y son sus confidentes, mediadores y réplicas (Paulino 1988: 34). Así, Ángel, protagonista de *La esfinge*, tiene su doble especular en Felipe, personaje que reproduce su pensamiento interior: «Es que al oírme te oyes a ti mismo; es que doy forma a tu pensamiento íntimo» (Unamuno 2018: 101).

En el caso de *El Otro*, el personaje-espejo lo constituye el gemelo muerto, ese doble físico latente que hemos señalado al comienzo. El protagonista confiesa la perturbación que la causaba mirar a ese hermano y verse reflejado en él (Unamuno 1946: 31):

OTRO. Desde pequeño sufrí al verme fuera de mí mismo..., no podía soportar aquel espejo..., no podía verme fuera de mí... El camino para odiarse es verse fuera de sí, verse otro... ¡Aquella terrible rivalidad a quién aprendía mejor la lección! [...] Él me enseñó a odiarme.

OTRO. Para volverse malo no hay como tener de continuo un espejo delante, y más un espejo vivo, que respira...

Como veremos más adelante, esta doble posibilidad del espejo -física y metafórica- la encontraremos en los personajes-espejo de las obras de Carmen Resino.

3.4.1. El personaje femenino en *La esfinge* y *El Otro*

Planteada la utilización del espejo en Unamuno como espacio para el desdoblamiento del personaje, en ambas obras masculino, vamos a analizar la función de los personajes femeninos. Como ya hemos señalado, este análisis responde a la intención de subrayar el novedoso tratamiento del tema del doble en las obras de Resino.

Críticos como Ricardo de la Fuente Ballesteros han señalado el carácter instigador, salvador, y maternal de los personajes femeninos en la obra literaria de Unamuno (Fuente 1993: 45). En esta misma línea, la hispanista Patricia O'Connor subraya la imagen del hombre del siglo XX como la de un ser infantil que busca una madre que lo cuide (O'Connor 1998: 14).

En *La esfinge* atendemos a dos caracterizaciones de la mujer: salvadora y madre. Respecto a la función salvadora de la mujer, cabe señalar el monólogo de Eufemia -escena V, acto II-, esposa del protagonista, Ángel (Unamuno 2018: 123):

EUFEMIA. ¿Equivoqué mi senda? Realiza sueños y sueña las realidades. Si pudiese hacerle otro... Soy para él un instrumento, y nada más... ¡No..., no...; me quiere, sí, me quiere! ¡Qué alma tiene! Hay algo en él que fascina; es un misterio vivo. He de intentar el último esfuerzo para salvarle; ¡es mi obra! ¡Pobrecillo! Ahí viene...

En cuanto a la concepción maternal de la mujer, cabe destacar la escena VI del acto III, en la que ambos se llaman «hijo mío» y «madrecita» (Unamuno 2018: 152). Pero lo verdaderamente interesante en relación con el papel femenino en esta obra es cómo el propio Unamuno refleja la condición secundaria de la esposa y su función de instrumento o medio. En este sentido, cabe destacar el siguiente parlamento reivindicativo de Eufemia: «Eufemia es tan persona como tú. Hace tiempo que me he convencido de que me tomas no de fin, sino de medio, como tú dirías. Para ti no hay más fin que tú mismo. Convéncete,

Ángel, de que todo lo que sufres es un inmenso orgullo, un orgullo masculino» (Unamuno 2018: 117).

A continuación, Eufemia expresa cómo su condición de mujer le impide trascender a un conocimiento al que sí que puede acceder Ángel: «¡Claro! Yo, pobre mujer, no entiendo de esas cosas. No puedo seguirte a las alturas»; «Eres un genio no comprendido, muy sobre el vulgo, inaccesible a una pobre mujer, ligada al fugitivo presente...» (Unamuno 2018: 118).

En *El Otro* atendemos al carácter instigador del personaje femenino, que se presenta como causa del enfrentamiento del protagonista con su gemelo. De este modo, se caracteriza como una mujer fatal que conduce a la perdición del hombre. En la escena II del acto II, Laura, esposa del Otro, cuenta cómo el gemelo se enamoró perdidamente de ella, hecho que desencadenó el odio entre los hermanos. Por consiguiente, el protagonista culpa a las mujeres de su fatalidad: «¿Pero y ellas? ¿Las furias? ¿Esas furias con que me persigue y atormenta el Destino, el mío, mi Destino y el del otro? ¿Esas furias de la Fatalidad, esas dos viudas..., esas furias desencadenadas?» (Unamuno 1946: 32). Asimismo, en *El Otro* también se ofrece la imagen de mujer-madre tan propia del autor: «*Se sientan. Damiana le recoge en su regazo como dominándole y le acaricia como a un niño*» (Ibíd.: 38).

Por último, en *El Otro* encontramos tópicos sobre la mujer, quien se define estrictamente por su género: «¡Las dos sois la otra! Y no os distinguís en nada; mujeres las dos, al cabo. Todas las mujeres son una [...] La misma furia...» (Unamuno 1946: 39).

En definitiva, todos estos aspectos apuntan a la idea señalada por Elisabeth Frenzel. A lo largo de la tradición literaria, la relación entre el personaje femenino y el tema del doble se ha limitado a contribuir al desarrollo psicológico del protagonista masculino (Frenzel 1976: 99). Las funciones atribuidas a los personajes femeninos son, de manera antagónica, la protección y la perdición del protagonista masculino. Este planteamiento nos permite oponerlas a las obras de Carmen Resino, en las que los personajes femeninos toman conciencia de su frustración como seres humanos (Ragué-Arias 2008: 32).

4. EL ESPEJO EN EL TEATRO DE CARMEN RESINO

Ya hemos señalado la relación entre la presencia del espejo y el tratamiento del tema de la frustración humana en su teatro. La dramaturga ha subrayado en alguna ocasión su predilección por este problema del individuo: «El ser humano y no digamos el político, juega siempre a parecer otra cosa, a ocultar su verdadero ser, y este juego dual que tanto se da de enfrentamientos con uno mismo [...], me ha interesado sobremanera» (Resino 2008: 353). De este modo, incluso en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* -una pieza teatral histórica- el conflicto humano de la reina Isabel predomina sobre la dimensión de lo histórico. Como ha escrito la propia autora en «El mito y la historia en mi teatro», lo que menos le importa es el hecho histórico, y sí el ser humano y su conflicto (Ibíd.: 352). Como ya hemos señalado, en su teatro se plantea una frustración femenina que subraya la dimensión psicológica de la mujer, casi siempre relegada a un segundo plano y presentada como personaje teatral pasivo. Según Patricia O'Connor, la subversión de las imágenes femeninas tradicionales ha sido un logro de las dramaturgas desde los años noventa (O'Connor 2006: 26). Este fenómeno se debería al interés por mostrar una imagen más auténtica de la mujer actual (Ibíd.: 37). En el caso de Carmen Resino, cabe destacar una de sus declaraciones respecto al feminismo en su teatro: «Me interesa lo duro que pueda ser la situación de un ser humano, sea hombre o mujer, por lo que nos revela la condición humana en general» (Resino 1996: 32). Esta declaración de la dramaturga es clave para comprender el sentido de las obras que planteamos en este trabajo. Carmen Resino aborda al personaje femenino como ser humano con sus circunstancias y problemas, lejos de adoptar un planteamiento “anti-hombre” (Ibíd.). Este novedoso tratamiento del personaje femenino es el que la crítica María José Ragué-Arias ha denominado «el mito de la mujer consciente de su frustración como ser humano» (Ragué-Arias 2008: 32), aspecto que trata en su estudio «Aspectos míticos en los personajes femeninos de Carmen Resino».

Lo que conduce a la frustración de sus personajes es lo que Resino denomina «la constante dicotomía entre individuo y circunstancia, entre lo que deseamos y de verdad somos» (Resino 2007: 9). Dicho conflicto es el que se va a proyectar en el espejo, que puede mostrar tanto la cruda realidad como el deseo o los sueños. Aunque Resino atribuye esta dicotomía entre realidad y deseo a sus obras breves, confiesa que el conflicto persiste en todas sus etapas teatrales (Ibíd.). Prueba de ello son las dos obras que vamos a analizar:

La sed, pieza breve perteneciente a su teatro simbólico y publicada por primera vez en 1980; y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, editada en 1992 e incluida dentro de su teatro histórico.

En definitiva, la frustración constituye uno de los ejes principales de su producción teatral y ofrece posibilidades como la utilización del espejo, que potencia el conflicto de identidad del personaje.

Otro aspecto al que ya hemos aludido al analizar las obras de Unamuno es la presencia de personajes-espejo, que actúan como espejos metafóricos en los que se reflejan las protagonistas. En el caso de *La sed*, el personaje secundario es un claro reflejo del principal. Al igual que la abuela pide constantemente agua, la nieta tiene sed de todo aquello de lo que carece. Sobre los personajes-espejo de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* la crítica ha señalado algunos aspectos. Lourdes Bueno destaca la función trascendental de la doncella de la reina, que no solo le sirve de confidente sino como reflejo especular que devuelve la imagen más personal del personaje (Bueno 2008: 309). Del mismo modo, Gabriela Cordone señala a María, la criada y confidente de la soberana, como su otro «yo» carente del peso de las instituciones (Cordone 2008: 304,305). La presencia de personajes-espejo que funcionan como contra-personajes ha sido señalada por Patricia O'Connor como un rasgo de la dramaturgia contemporánea. Por el contrario, en el pasado era frecuente que el personaje se dirigiera al público (O'Connor 2006: 29).

Una cuestión reseñable es el distinto tratamiento del espejo al que atendemos en *La sed* y en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*. Aunque en ambas el espejo contribuye a desarrollar la frustración de las protagonistas, la dramaturga subraya la peculiar presencia del espejo en la primera acotación de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*: «Gran parte del proscenio simulará ser un espejo de cuerpo entero al que la reina dirigirá sus miradas frecuentemente» (Resino 1992: 13). Por el contrario, el espejo en *La sed* es un espejo físico, real, y de medio cuerpo: «La NIETA [...] se mira en el espejo de una vieja cómoda» (Resino 1990: 11). No obstante, la recurrencia del gesto de mirarse al espejo y la desnudez escenográfica de la obra lo posicionan igualmente como un objeto esencial de la misma.

La diferencia en el tratamiento de este objeto en ambas obras reside en última instancia en la presencia o ausencia de comentarios metateatrales. En *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* no solo encontramos las ya señaladas indicaciones sobre la relevancia del espejo, sino que se presenta al personaje-espejo como una «proyección introspectiva» de la reina (Resino 1992: 14). Lo que podemos concluir de esta diferencia es una mayor intencionalidad de la dramaturga en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, al reflejar de manera explícita la relevancia del espejo y la función del personaje-espejo.

Como ya hemos señalado, para analizar la presencia del espejo en *La sed* y en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* vamos a partir de tres universales de la raza humana que se reflejan en el motivo literario del espejo: la identidad-otredad, el sueño, y la belleza.⁴ Dichos universales pueden englobarse bajo el tema de la frustración, rasgo por el que se definen las protagonistas de estas obras.

4.1. El conflicto de identidad y la otredad

Este universal constituye el eje sobre el que se construyen las dos obras. Tanto en *La sed* como en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* se nos presenta a una mujer que no se acepta a sí misma. La exteriorización de sus deseos y frustraciones se produce a través del desdoblamiento de los personajes ante el espejo, tanto físico como metafórico (personajes-espejo).

La protagonista de *La sed* es la Nieta. El nombre genérico del personaje es el primer aspecto que cobra relevancia en relación con el problema de la identidad. Según Virtudes Serrano, la tendencia de las dramaturgas de los noventa a nombrar a sus personajes a través de términos genéricos materializa la pérdida de la identidad del individuo (Serrano 1999: 110). También es genérico el nombre del personaje que completa el reparto mínimo de la obra, la Abuela. Como bien señala Serrano, la obra consiste en el monólogo pronunciado por la Nieta ante un «espejo que le devuelve la desagradable imagen de una vida insatisfecha, llena de miserias y frustraciones» (Serrano

⁴ Vicente Luis Mora diferencia el universal de la identidad del de la otredad. Dado que la otredad es el desdoblamiento en el que se materializa el conflicto de identidad del personaje, vamos a abordarlo de manera conjunta.

1994: 38). Ya en la primera acotación asistimos a la importancia del espejo, ante el que se sitúa la Nieta para iniciar el monólogo (Resino 1990: 11):

La NIETA, *joven de unos veinte años y no muy agraciada, se mira en el espejo de una vieja cómoda. Está a medio vestir.*

NIETA. *(Al espejo)* ¿Y qué? ¿Por qué crees que te hago caso? ¿Por qué no tengo otros? ¡Tantos líos he tenido ya!

Al comienzo de la obra no solo aparece el espejo como un elemento escenográfico fundamental, sino que se plantea el desdoblamiento de la protagonista, que se dirige a su doble psicológico. El conflicto de identidad de la Nieta se manifiesta desde el comienzo de la obra, cuando plantea su monótona vida:

NIETA. ¡Yo aquí, a mis veinte años, limpiando las cacas y los pises de ella cuando lo que quiero es llenarme de besos, de babas, pero de babas jóvenes y hermosas...de hombres fuertes [...] Todo el día trabajando en un supermercado para que al volver a casa me encuentre eso... (Resino 1990: 12)

NIETA. ¡Fíjate qué vida la mía! Supermercado: tiras y más tiras de sumas... [...] Y ya en la calle, a casa de esa de los dientes de oro para hacerle la limpieza los lunes, miércoles y viernes. ¿Qué pasa los martes, jueves, y sábados? ¿Acaso soy libre después de las ocho de la tarde? (Ibíd.: 13)

Aunque en realidad se trate de un diálogo del personaje consigo mismo, en ocasiones se dirige a un supuesto novio. Este interlocutor masculino no es más que un ente ficticio en el que la protagonista proyecta sus frustraciones: «*(Con desprecio que va dirigido a sí misma.)* Tú con tus pobres babas ansiosas, con tus sucias manos de mecánico, con tu asqueroso hambre de mujeres, no podrás comprenderlo. Yo ¡tampoco!, ¡para qué te voy a engañar!» (Resino 1990: 15).

Este interlocutor masculino provoca una dependencia de una mirada externa, aspecto que ha sido señalado por el crítico Vicente Luis Mora como un fenómeno especialmente vinculado a la mujer, cuyo verdadero reconocimiento se ha producido a través de la mirada externa y masculina (Mora 2013: 44).

A medida que avanza el monólogo, se revela el conflicto que subyace tras la identidad de la protagonista. Se trata de su virginidad, la cual se presenta como un trauma de la personalidad y deriva de la propia condición femenina: «¡Estoy harta, harta, harta de ser completa y monstruosamente virgen! [...] ¡Virgen! ¿No te da risa? ¡Mi abuela diría que es una virtud! (*Sigue riendo.*) ¡Claro, qué van a decir para consolar! ¡Fregona y virgen! ¿No es totalmente lamentable? (Resino 1990: 18)

La dependencia de una mirada externa masculina y el planteamiento de la virginidad como un problema se hallan estrechamente vinculados, dado que el valor que la protagonista se atribuye a sí misma depende de una aprobación externa. Lo contrario se nos plantea en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, ya que es precisamente la promiscuidad de la reina Isabel lo que desencadena su conflicto interior. La máxima expresión de este enfrentamiento con su otro «yo» tiene lugar al final de la obra (Resino 1992: 80):

ISABEL *queda unos momentos pensativa; luego se dirige al espejo del proscenio y ante él, quedará fija mirándose [...] En realidad, más que un arreglo, es una introspección.*

ISABEL. (*Entre el insulto, la complicidad y el reto.*) Isabel Tudor, reina de Inglaterra... ¡zorra!

Del mismo modo, llama «zorra» a María, el personaje-espejo de la obra que desempeña la función de doble de Isabel (Ibíd.: 15,16):

ISABEL. A veces me odio tanto, que hasta el nombre que me representa, se me hace insufrible [...] Tú, querida y hermosa María, no puedes llamarte como yo aunque así te bautizaran: porque no debes intentar parecerte a mí, y porque eres una zorra, mal que te pese [...] ¡Sí, una zorra y una estúpida!

Como señala Isabelle Reck, «Carmen Resino parece intentar imaginar, desde la perspectiva contemporánea de lo que es ser mujer y sentirse mujer, cómo habría vivido Isabel Tudor, en tanto que mujer, esa soltería que le valió el apodo de la ‘reina virgen’ [...] sugiriéndose al contrario una actividad sexual importante» (Reck 2008: 224). Al igual que en *La sed*, el espejo constituye una mirada externa masculina, de manera que

Isabel se confronta con el modo en que el hombre y la sociedad la miran (Reck 2008: 228).

El conflicto de identidad de Isabel se basa en la misma problemática a la que atendíamos en *La sed*: la realidad frente al deseo. En este sentido, Lourdes Bueno señala la elección por parte de la dramaturga de un personaje histórico como reflejo de la dicotomía deber político y sentimientos personales, aspecto que también desencadena su frustración (Bueno 2008: 312). De manera análoga a *La sed*, el espejo se presenta como un elemento escenográfico fundamental que ya aparece en la primera acotación de la obra: «*Gran parte del proscenio simulará ser un espejo de cuerpo entero al que la reina dirigirá sus miradas frecuentemente*» (Resino 1992: 13).

Los dos principales desdoblamientos de Isabel tienen lugar ante el espejo del proscenio. El primero acontece al final del primer acto, durante el momento de euforia de la reina tras saber que va a verse a escondidas con su amor imposible, el rey Felipe II (Resino 1992: 40):

ISABEL, *viéndose libre de la presencia de CECIL, se da una vuelta ante el espejo, su casi-confesor.*

ISABEL. ¡Por fin Isabel Tudor te saliste con la tuya y vas a tener de nuevo a Felipe de España, tu gran pasión, frente a frente! ¡A Felipe, con el que tanto soñaste, y tanto te martirizó su desdén! ¡Nos veremos los dos contra las circunstancias, la política adversa, nuestras propias naciones, y los agoreros que no quieren que tengamos paz!

El otro elemento que va a constituir el desdoblamiento de Isabel es el personaje-espejo de María. Esta función del personaje se manifiesta de manera explícita en la obra: «*Entra apresuradamente por la puerta de la derecha* MARÍA. *Está a medio vestir. Es joven, muy bella y sin embargo se parece a ISABEL: es como una proyección retrospectiva y en cierto modo equivocada, de la reina*» (Resino 1992: 14).

El personaje que tiene la función de doble de Isabel, María-Ana, recibe una doble denominación. Este hecho, además de aumentar la dualidad de la obra, contribuye a expresar las perturbaciones de Isabel: por un lado, sabemos que Isabel fue declarada hija ilegítima al ser acusada su madre Ana Bolena de adulterio (Bueno 2008: 307), y, por otra

parte, mantuvo una conflictiva relación con su hermana María y con su prima María Estuardo, a la que envidiaba por su belleza. La identificación de este personaje-espejo con estos dos miembros de su familia se manifiesta explícitamente en el texto: «Te llamas María porque yo lo quiero así: María, como esa hermana que tuve y como la Estuardo. Dos mujeres que me amargaron el espíritu. *(Con resolución.)* Y también te llamas Ana, como mi madre» (Resino 1992: 15).

En relación con su madre Ana Bolena, atendemos a cómo Isabel critica la ligereza de su doble: «¡Tápate y no digas mentiras! *(Breve pausa. MARÍA se abrocha.)* Dime, ¿con quién estabas? ¿Con quién profanas mis habitaciones?» (Resino 1992: 15). Sin embargo, a pesar de la huella que le ha podido dejar el adulterio de su madre, Isabel está proyectando sus propios comportamientos en su criada. De este modo, más adelante vemos cómo la criada la acusa de tener las conductas que ella misma critica (Ibíd.: 17):

ISABEL. La castidad, María, esa rara virtud que tan poco practicas, siempre desorienta.

MARÍA. *(Sin poder contenerse.)* Vos tampoco la practicáis.

ISABEL. ¿Qué dices?

MARÍA. No queráis haceros la santa.

Así pues, Isabel presume de una castidad que ella misma sabe falsa, conflicto que aflora tanto en la señalada escena final como en las conversaciones con su doble María. No obstante, también se plantean algunas de sus frustraciones como reina. Como ya sabemos, Isabel fue una reina atípica que ni se casó ni tuvo hijos. Además, estaba enamorada de Felipe II, con el que no se pudo casar por cuestiones de Estado. Esta doble frustración derivada de sus obligaciones como reina la observamos en los siguientes diálogos con su doble o personaje-espejo (Resino 1992: 18):

ISABEL. ¿Vas a negar que no quiero casarme? ¡Sir Cecil no ha hecho otra cosa que buscarme esposos! ¡Pobre Cecil, qué obsesión! ¡Ni un padre se hubiera preocupado tanto!

MARÍA. Se preocupa por Inglaterra, cosa que vos no hacéis.

ISABEL. no he querido más esposo que Felipe ni otros hijos que los suyos, bien lo sabes.

MARÍA. Pues así os va.

El rechazo de Felipe es, precisamente, una de las causas de su conflicto de identidad. Como ella misma dice, ha llegado a odiar su nombre (Resino 1992: 24):

ISABEL. Cuando enviudó de mi hermana, me dije: ahora es el momento, ahora pedirá tu mano... y esperé. Pero solo hubo el silencio para mí y él prefirió casarse con otra Isabel... (*Con rabia.*) Esa de Francia, a la que por lo visto, amó. Creo que desde entonces, odio mi nombre.

Por último, queda señalar el personaje-espejo que constituye la Abuela de *La sed*. Contribuyendo al simbolismo que caracteriza a la obra, la Abuela pide agua con una intensidad que aumenta a medida que avanza el monólogo de la Nieta. El punto culminante de la obra se produce con la muerte de la Abuela por deshidratación. Esta misma sed es la que padece la Nieta de manera metafórica, una sed de anhelos e insatisfacciones. En este sentido, son significativas las palabras con las que finaliza la obra (Resino 1990: 19):

NIETA. Se ha muerto... ¡y de qué manera más tonta... sin decir ni pío...! [...] Bueno, ¿y de qué? [...] ¡Quién puede saberlo! ¡Hay tantos motivos para morirse! (*Con cierta burla*) A lo mejor, de sed. (*Vuelve a mirarse al espejo. Empieza a vestirse lenta e indiferentemente. Luego se queda un instante quieta, pensativa, mirándose en él.*) ¡En fin!, como todos. Todos tenemos sed.

Significativamente, en la intervención final de ambas obras, la protagonista se sitúa ante el espejo y confiesa su verdad más íntima. Se trata del desdoblamiento con el que culmina la acción dramática. Mientras la Nieta confiesa su sed, proyectada en su sedienta abuela, Isabel se autodenomina «zorra», calificativo que había proyectado en su doble María.

Tanto en el caso de la Nieta como en el de Isabel, su conflicto de identidad se deriva de su propia condición femenina. Por un lado, la Nieta percibe la virginidad como un signo de fracaso -al no ser objeto de deseo masculino-, por lo que se lamenta de ser «monstruosamente virgen». Por otro lado, Isabel se ve obligada a creerse una identidad falsa para poder sobrevivir en la sociedad de su tiempo. Sin embargo, ni ella misma acepta sus acciones impuras, de ahí que se dirija a sí misma como «Isabel, reina de Inglaterra, zorra». En ambos casos, las protagonistas se miran a través de una mirada externa masculina: Isabel se mira a través de la sociedad de su tiempo, dominada por unos valores masculinos, y la Nieta lo hace a través de un hombre imaginario al que se dirige, como veremos a continuación.

4.2. El sueño

Como ya hemos señalado, el sueño es otro de los universales que se reflejan en el motivo literario del espejo. Al referirnos al espejo como símbolo también hemos aludido a su dimensión imaginaria -el espejo como objeto de la imaginación (Cirlot 2004: 200)-. Asimismo, Umberto Eco señala la situación umbral-alucinatoria que desencadena el espejo (Eco 1988: 18). Esta faceta del espejo también la hallamos en las piezas teatrales de Resino, en las que la frustración de las protagonistas desemboca en situaciones alucinatorias o de ensueño.

Ya hemos señalado la ambivalencia del tú al que se dirige la Nieta de *La sed*. Por un lado, sabemos que se dirige a su otro «yo», y, por otra parte, parece dirigirse a un hombre al que reclama y rechaza alternativamente. El comienzo de la obra ya da cuenta de ese tú masculino al que se dirige la protagonista: «(*Al espejo*) ¿Y qué? ¿Por qué crees que te hago caso? ¿Por qué no tengo otros? ¡Tantos líos he tenido ya!» (Resino 1990: 11).

Las propias acotaciones presentan alusiones a esa situación imaginaria o de ensoñación, así como al carácter ficticio de la persona a la que se dirige: «(*Cambiando a un tono de ensoñación y como si hiciera carantoñas a ese alguien imaginario*)» (Resino 1990: 12); «(*Vuelve a su observación. Nuevamente a ese supuesto alguien*)» (Ibíd.: 13). Otro ejemplo lo encontramos en la simulación de una escena amorosa, esta vez, apartada del espejo (Ibíd.: 17):

NIETA. (*Ríe con agresividad. Se retuerce por la cama como si de veras estuviera con un hombre. Jadea, respira con ansiedad.*) ¿Un beso más? Anda, otro más...Debes adornar más los momentos ya que tenemos tan poco adornable. Siempre vas al grano demasiado pronto... ¡no vale! ¡Anda, un besito más!

En el propio título de *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* atendemos a la relevancia del sueño en la obra. A este aspecto se refiere Virtudes Serrano, quien, en su artículo «Personajes y espacios auriseculares en tres dramaturgas españolas», subraya la importancia del sueño en la obra: «El escenario está ocupado por espacios, tiempos y situaciones procedentes de la fantasía de la reina» (Serrano 2000: 232). Asimismo, la estudiosa señala su condición de mujer como un obstáculo para la manifestación de sus deseos, por lo que aparecen en sueños a los que el espectador asiste (Ibíd.: 234). De esta manera, el segundo acto -momento en el que tiene lugar la cita de la reina con Felipe II- es resultado de un sueño de Isabel, del que se despierta en el tercer acto. La obra se inicia igualmente con un sueño de la reina, del que se incorpora violentamente y va tomando poco a poco conciencia. Al levantarse, se coloca ante el supuesto espejo del proscenio y se dirige a Felipe II, su amor platónico (Resino 1992: 14):

ISABEL. (*Va hacia el supuesto espejo del proscenio, se mira y se yergue con altivez.*) Dime, Felipe, ¿cómo son tus días en España? (*Se observa con profundidad, como si a través de ella lo hiciera otro. Luego, se sujeta la cara con las manos en gesto de impotencia.*) No, no puede ser...Esto tiene que acabar...No puedo seguir con esta obsesión, pensando siempre en un imposible...

En todos los ejemplos señalados observamos cómo el espejo desempeña la función de espacio para la ensoñación. En gran medida, este hecho está relacionado con los universales anteriormente tratados, la identidad y la otredad, ya que los sueños constituyen los deseos reprimidos de la protagonista. Cabe señalar que el personaje de Isabel parece presentar una mayor conciencia de sus sueños o ensoñaciones, aspecto relacionado con el componente metateatral que parece presentar esta obra. Ejemplo de ello es el siguiente parlamento de Isabel: «(*Encogiéndose de hombros.*) ¡Felipe o Drake, Drake o Felipe! ¡Todo fue un sueño! (*Para sí, con frustración.*) Siempre es un sueño...» (Resino 1992: 73).

4.3. La belleza

Para concluir con el análisis de la función del espejo en las obras de Carmen Resino, vamos a abordar el universal de la belleza. Este aspecto, al igual que algunos de los conflictos planteados en el apartado dedicado al universal de la identidad, concierne exclusivamente a lo femenino. Ya hemos señalado la relación establecida por Vicente Luis Mora entre el espejo y la *tiranía de la belleza femenina*. Dicha relación se explicaría por la presión social que ha padecido la mujer a lo largo de la historia para cumplir unos cánones de belleza determinados. Aunque estos cánones varíen, la exigencia de adecuarse a ellos persiste. Nada tiene que ver el ideal de belleza femenino de la época de Isabel I de Inglaterra con el de la sociedad del presente de Carmen Resino, en el que se localiza *La Nieta*.⁵ La autora nos presenta el problema de la belleza femenina como un hecho atemporal y universal a través de estos personajes tan distanciados temporal y geográficamente. Por otra parte, la belleza se relaciona con el narcisismo, que no solo se situaría en el plano de lo femenino sino también en el plano social. Como hemos señalado previamente, Vicente Luis Mora ubica este fenómeno a partir de los años sesenta, momento en el que surge una sociedad narcisista que establece la belleza del individuo como un valor supremo. En este sentido, podríamos considerar la posible influencia de este fenómeno social en la dramaturga.

De lo anterior derivamos dos posibles perspectivas desde las que podemos abordar el universal de la belleza en sus obras: por un lado, la presión que desencadena la obsesión femenina por la belleza y, por otra parte, el narcisismo social surgido a partir de la segunda mitad del siglo XX. No obstante, vamos a centrarnos en la primera de las perspectivas, que afecta directamente a los personajes femeninos.

En este apartado vamos a incluir otra cuestión señalada por Vicente Luis Mora, la relación entre el espejo y el envejecimiento. El crítico explica este vínculo a través de la observación del sujeto en el espejo en comparación con el rostro del pasado (Mora 2013: 38). El envejecimiento constituye, junto con la digresión temporal y el recuerdo, la

⁵ A pesar del carácter simbólico y atemporal de la obra, encontramos algunas referencias concretas que la aproximan al tiempo presente de la dramaturga, como la mención del «supermercado» (Resino 1990: 12) y el «año 85» (Resino 11).

dimensión temporal de este objeto, y se relaciona, en gran medida, con el universal de la belleza.

Gabriela Cordone ya subraya la belleza como uno de los conflictos a los que se enfrenta Isabel Tudor al mirarse al espejo (Cordone 2008: 306):

El acto de vestirse va más allá de revestir suntuosas galas. Se trata de ir asumiendo, mediante vestidos, el maquillaje, el peinado, las joyas y todos los afeites relativos, el estatuto de reina [...] El espejo le devuelve la imagen de mujer ajada por los años y preocupada a su vez por su figura de mujer y de gobernante.

El gesto de mirarse al espejo en Isabel tendría, por tanto, un doble sentido: la comprobación de su aspecto físico como mujer y como reina. Del mismo modo, el acto de mirarse al espejo en la Nieta trasciende del mero gesto cotidiano y da cuenta de su frustración y autoexigencia estética. Sin embargo, esta exigencia se limita a su condición femenina, ya que no presenta una obligación estética ligada a la jerarquía social.

Ya en la acotación inicial de *La sed*, Resino señala un aspecto que anticipa la problemática de la belleza. Presenta al personaje de La Nieta como a «una joven de unos veinte años y no muy agraciada» (Resino 1990: 11). En *Los eróticos sueños de Isabel Tudor* se plantea igualmente desde el principio la ausencia de belleza en la protagonista: «Los años y el poder han deteriorado su cuerpo y su semblante. No es bella, posiblemente no lo ha sido nunca» (Resino 1992: 14).

En gran parte de las acotaciones observamos cómo el gesto de comprobación del aspecto es reiterado y obsesivo. Paralelamente, Resino utiliza un léxico que da cuenta de la importancia que tiene para el personaje el aspecto físico. En concreto, es significativa la repetición de los términos «aprobación» y «desaprobación», los cuales aparecen tanto en *La sed* como en *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*: «(Vuelve a mirarse en el espejo. Se pintará con gesto distraído los labios. Hará gestos de aprobación o desaprobación: se colocará el pelo en diferentes posturas.») (Resino 1990: 11); «(Vuelve al espejo. Se pone alguna prenda y se mirará con gestos de aprobación o desaprobación)» (Ibíd.: 12); «(Se vuelve a sentar. MARÍA cumple órdenes e ISABEL no deja de mirarse en el espejito con desaprobación.) ¡Qué mal tengo el pelo!» (Resino 1992: 19,20).

Asimismo, Resino da cuenta en *La sed* de la trascendencia del gesto de comprobación del aspecto al referirse al mismo como una «obsesión estética» (Resino 1990: 11) y «narcisista» (Ibíd.: 13).

En el caso de Isabel, su obsesión por la belleza se relaciona, en gran medida, con el envejecimiento. Como ya hemos señalado, se trata de un aspecto vinculado a la dimensión temporal del espejo.

ISABEL. (*Pausa. Se mira a un espejito que MARÍA le tiende.*) Anda, péiname los cuatro pelos que me van quedando...Con gracia ¿eh? Así, esponjoso, ahuecado.... (*Lo hace*) para que parezca que tengo más... (Resino 1992: 19)

ISABEL. ¡En fin! ¡Sigamos decorando la ruina! [...] (*Isabel se observa en el espejo.*) Si te soy sincera, nunca me gustaron las joyas, pero siempre tuve que llevarlas: cuando joven, por eso de la jerarquía; hoy, por tapar mis carencias... (Ibíd.: 23)

En este último parlamento de Isabel atendemos a ese doble plano en la obsesión estética de la reina. Señala las joyas como un atributo indispensable para su condición de reina, atributo que, sin embargo, nunca le ha gustado. De este modo, la dramaturga plantea cómo a la *tiranía de la belleza femenina* se suma una *tiranía de la jerarquía* en el caso de Isabel, cuya apariencia está por encima de su propia voluntad. Asimismo, Isabel prefiere las críticas hacia su labor en el gobierno a las críticas sobre su apariencia física, como refleja el siguiente diálogo con su vasallo Cecil (Resino 1992: 39):

CECIL. ¡A vuestra edad!

ISABEL. (*Molesta.*) ¿Qué tienes que decir de mi edad? ¿Es que los hombres tenéis bula para disfrutar de un permiso indefinido que a las mujeres se nos niega...? [...] Cuida bien lo que dices: en estos momentos de mi vida puedo perdonarte cualquier crítica sobre mi labor de gobernante, pero como insinúes tan sólo que estoy hecha una ruina, acabas en la Torre y sin cabeza.

Cabe destacar la explicitud con la que Isabel plantea el problema de la desigual relación con la belleza en hombres y mujeres. A pesar del carácter atípico de la reina Isabel en relación con el contexto histórico en el que vivió, en este parlamento subyace

la propia crítica de Carmen Resino hacia esta desventaja en la que la mujer se encuentra todavía. Envejecimiento y belleza son, pues, dos elementos que ejercen una doble presión sobre la reina: como mujer y como mujer envejecida. Si consideramos además su estatus de reina, esta presión aumenta todavía más. Incluso en el final de la obra aparece esta preocupación del personaje por su aspecto físico (Resino 1992: 79):

ISABEL queda unos minutos pensativa; luego se dirige al espejo del proscenio y ante él, quedará fija mirándose: se arregla el pelo, se recompone el escote y hasta pellizca sus mejillas. Pero todo lo hará distraídamente, como siguiendo una repetida inercia.

Por último, cabe señalar el paralelismo temático y lingüístico que presentan ambas obras en el tratamiento de la categoría de la belleza. Ya hemos señalado la acción de mirarse al espejo con un gesto de «desaprobación», término que utiliza en ambas obras. Del mismo modo, las dos protagonistas se miran de una manera distraída, que, como señala la autora en esta última cita textual, pretende expresar «la repetida inercia» de la acción (Resino 1992: 79). El hecho de que la autora utilice los mismos términos en dos obras distintas para expresar la problemática relación entre la mujer y la belleza es, cuanto menos, significativo.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos abordado el estudio del espejo como objeto que representa la dualidad psicológica de los personajes. En este sentido, cabe destacar el desplazamiento de este motivo del ámbito del doble fantástico -predominante en el siglo XIX- hacia una dimensión psicológica, donde prolifera el espejo como espacio del desdoblamiento del *doble subjetivo interno*. Este tratamiento del doble es el que observamos en las obras de Carmen Resino, a diferencia de lo observado en *El Otro* de Miguel de Unamuno, donde se refleja el influjo del doble fantástico decimonónico.

Sin embargo, la labor realizada en este trabajo no se limita al análisis del motivo del espejo en el teatro de Carmen Resino. Paralelamente, hemos tratado de contribuir a poner de relieve la figura y las obras de una dramaturga que cuenta ya con una estimable obra dramática, y a la que la crítica más reciente ha señalado como una de las más destacadas dramaturgas contemporáneas. Este reconocimiento, sin embargo, ha tardado en llegar, ya que la autora empezó a publicar en los años 60 y no es sino en torno a los 90 cuando se empieza a reconocer el mérito de su teatro. Escritora desconocida para el gran público, es, además, muy interesante en lo que concierne al estudio de los personajes femeninos y de las inquietudes y problemas que les afectan. Como hemos ejemplificado a través de dos obras teatrales de Miguel de Unamuno, este tratamiento de los personajes femeninos no es el propio de la tradición literaria, en la que se situaban en un segundo plano respecto al conflicto principal, encarnado por el personaje masculino.

Otra de las aportaciones de Carmen Resino es su contribución al tema literario del doble en dos direcciones. En primer lugar, adopta el motivo del espejo para manifestar el desdoblamiento de los personajes en el género teatral. Como hemos señalado, el motivo del espejo tiene una mayor presencia en el género de la narrativa breve -cuento y microrrelato-, siendo escasos los ejemplos de obras teatrales en las que aparece. En este sentido, también cobra relevancia el análisis de las obras unamunianas, consideradas como precedentes modernos del motivo especular en el teatro. En segundo lugar, cabe destacar la cuestión del doble femenino. Como hemos visto, a lo largo de la tradición del tema del doble los protagonistas han sido mayoritariamente masculinos, exceptuando la obra emblemática de la cuentista Cristina Fernández Cubas, contemporánea de Carmen Resino. En consecuencia, no solo es necesario subrayar la encarnación de conflictos

trascendentales por parte de los personajes femeninos sino el hecho de que un tema literario tradicionalmente asociado a lo masculino sea protagonizado por mujeres.

Respecto a los conflictos que se plantean en las obras de Carmen Resino, hemos atendido a aquellos que se derivan del propio género de las protagonistas y a aquellos que son intrínsecos al ser humano. En el primer caso, la virginidad y la promiscuidad se plantean como causantes del malestar íntimo de los personajes. Paralelamente, se refleja su dependencia de una mirada masculina para autoafirmarse y su frustración con su aspecto físico. En cuanto a los conflictos intrínsecos al ser humano, Resino plantea la lucha entre la obligación y el deseo. Este conflicto se refleja especialmente en el amor imposible de la reina Isabel con el monarca español. Asimismo, en *La sed* asistimos a la frustración vital de una joven que desprecia su trabajo como limpiadora y cajera de supermercado, así como la obligación de atender a su abuela.

Por último, me gustaría recalcar que la necesidad de un mayor reconocimiento de la labor de la dramaturga Carmen Resino no solo se deriva de su implicación al visibilizar a las mujeres a través de sus obras y del ámbito teatral público. Aunque su identidad femenina esté inscrita en lo que produce (Cordone 2008: 178), podemos destacar su dominio del lenguaje dramático, su habilidad para ahondar en la psicología de los personajes, y su cultivo de una gran variedad de géneros teatrales, que, sin embargo, presentan unas constantes temáticas que la singularizan como dramaturga.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

RESINO, Carmen, *Los mercaderes de la belleza. Los eróticos sueños de Isabel Tudor*, Madrid, Fundamentos, 1992.

---, Teatro breve y *El oculto enemigo del profesor Schneider*, Madrid, Fundamentos, 1990.

UNAMUNO, Miguel de, *El Otro y El hermano Juan*, Argentina, Espasa-Calpe, 1946.

---, *La esfinge. La venda*, Barcelona, Clásicos Castalia, 2018.

Bibliografía secundaria

AA.VV., *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, eds. Wilfried Floeck [et al.], Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008.

AA.VV., *Autoras y Actrices en la historia del teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.

AA.VV., *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2005.

AA.VV., *Antología de textos teatrales*, Madrid, Edelsa, 1991.

AA.VV., *Antología Teatro Español*, Ottawa, Girol Books, 2002.

AA.VV., *Esencia de mujer*, eds. María José Ragué Arias [et al.], Madrid, La Avispa, 1995.

- AA.VV., *Nuevos manantiales. Dramaturgas españolas de los noventa*, eds. Candyce Leonard e Iride Lamartina-Lens, Canadá, Girol Books, 2001.
- AA.VV., *Dramaturgas del siglo XXI*, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Cátedra, 2014.
- AA.VV., *Dramaturgas del siglo XXI*, ed. Raquel García Pascual, Madrid, Castalia-Edhasa, 2011.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BUENO, Lourdes, «¿Reina o mujer? El conflicto interno del personaje histórico femenino en Antonia Bueno, Carmen Resino y Concha Romero», en *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, ed. Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 301-314.
- CABAL, Fermin, «Entrevista a Luis Riaza, Alfonso Vallejo y Carmen Resino», en *Las Puertas del drama*, nº3, Madrid, 1999, pp. 22-28.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2004.
- CORDONE, Gabriela, «Cuerpo y poder en *Nueva historia de la princesa y el dragón* y *Los eróticos sueños de Isabel Tudor*», en *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, dir. Antonio Lara Pozuelo, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2008, pp. 292-309.
- , «Imposible masculinidad. Estrategias espacio-temporales en *Ulises no vuelve*, de Carmen Resino», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 333-339.
- , «Resino y la incorporación de autoras», en *El cuerpo presente. Texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)*, dir. Antonio Lara Pozuelo, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 2008, pp.177-178.

- DIEZ MÉNGUEZ, Isabel, «Espacio y tiempo en *Locas de amar*, Paloma Pedrero; *Un maldito beso*, de Concha Romero y ...*Son los otros*, de Carmen Resino», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 341-350.
- ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 1988.
- FOX, Manuela, «El humor en el teatro último de Carmen Resino», en *El teatro de humor en los inicios del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 283-295.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de Argumentos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1976.
- FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1980.
- FUENTE, Ricardo de la, «Introducción», en *El Otro*, Salamanca, Biblioteca Hispánica, 1993, pp. 9-55.
- GABRIELLE, John, «De lo femenino particular a lo universal en el teatro breve de Carmen Resino», en *Un escenario propio*, eds. Kirsten Nigro y Phyllis Zatlin, Ottawa, Girol Books, 1998.
- , «Entrevista con Carmen Resino», *Estreno*, Universidad de Cincinnati, vol. XXII, N°2, 1996, pp. 32-34.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, «Introducción», en *La última jugada de José Fouché. La visita*, Madrid, Cátedra, 2017, pp. 9-96.
- HARRIS, Carolyn J, «Metateatro y papel femenino en la obra de Carmen Resino», en *Un escenario propio*, eds. Kirsten Nigro y Phyllis Zatlin, Ottawa, Girol Books, 1998.

- , «Personajes femeninos en la obra de Carmen Resino», en *Poder y Libertad*, nº 33, Madrid, 2002, pp. 6-7.
- HORMIGÓN, Juan Antonio, «Resino de Ron, Carmen», en *Autoras en la Historia del Teatro Español (1500-1994)*, vol. II, Siglo XX (1900-1975), Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de Escena de España, 1997, pp. 1065-1096.
- HUERTA CALVO, Javier, «El metateatro breve de Carmen Resino», en *Estreno*, vol. XXXIII, nº2, 2007, pp. 21-26.
- LAMATINA-LENS, Iride, «Myth of Penélope and Ulises en *La tejedora de sueños*, ¿Por qué corres Ulises? and *Ulises no vuelve*», en *Estreno*, Universidad de Cincinnati, 1986, pp. 31-24.
- MARTÍN, Rebeca, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, tesis doctoral, director: Fernando Valls Guzmán, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. <URL: <https://ddd.uab.cat/record/37267>> [Consultado: 14.02.2019]
- MORA, Vicente Luis, *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid, 2013.
- O'CONNOR, Patricia, «Carmen Resino: una autora audaz fiel a su estilo», *Estreno*, vol. XXXIII, nº2, 2007, pp.7-1.
- , *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- , «¿Quiénes son las dramaturgas españolas y qué han escrito?», *Estreno*, vol. X, nº2, 1984.
- , «Introducción», en *One-Act Spanish Plays by Women about Women*, Madrid, Fundamentos, 1998, pp. 11-15.

- , «Introducción», en *One-Act Spanish Plays by Women about Women*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 11-16.
- , «Introducción», en *One-Act Plays by Women about Women in the early years of the 21st Century*, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 23-38.
- PACO, Mariano de, «El teatro histórico de Carmen Resino», en *Anales de Literatura Contemporánea*, vol. XX, nº3, 1995, pp. 303-314.
- PAULINO, José, «Introducción», en *El Otro. El hermano Juan*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 9-48.
- , «Introducción», en *La esfinge. La venda*, Madrid, Castalia, 1988, pp.7-77.
- RABÍA-LEÓN, Diblik, «Ilusiones ópticas: creación de espacios escénicos y alternativos con espejos», tesis doctoral, director: Miguel Ruiz Massip, Universidad Complutense de Madrid, 2008. <URL: <https://eprints.ucm.es/8167/1/T30333.pdf>> [Consultado: 25.02.2019]
- RAGUÉ-ARIAS, María José, «Aspectos míticos en los personajes femeninos de Carmen Resino», en *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, ed. Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 31-41.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.
- RECK, Isabelle, «La visión femenina de la historia en el teatro de Carmen Resino», en *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, ed. Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 221- 233.
- RESINO, Carmen, *Biografía secreta de una asesina*, Madrid, Tagus, Grupo Planeta, 2012.

- , «Auditorio», en *Art Teatral*, nº3, Valencia, 1991.
- , «De lo que ahora llamamos dramaturgia... Y otras confusiones», en *Un escenario propio*, eds. Kirsten Nigro y Phillis Zatlin, Ottawa, Girol Books, 1988, pp. 37-41.
- , «El tablero de nácar», en *Cuentos de ajedrez*, Madrid, Páginas de Espuma, 2005.
- , «El mito y la historia en mi teatro», en *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, ed. Wilfried Floeck, Herbert Fritz y Ana García Martínez, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008, pp. 351-356.
- , «La sed», en *Pluma*, nº3, Madrid, 1980.
- , «Lo constante en mi teatro», en *Creación Escénica*, Universidad de Murcia, 1997, pp. 108-122.
- , «¡Mamá, el niño no llora!», en *Cuadernos del Norte*, nº16, Oviedo, 1982.
- , «Personajes femeninos en mi obra: de *Ulises no vuelve a Pop y patatas fritas*», en *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Visor Libros, 2005.
- , «Reflexiones sobre mi creación teatral», en *Anales de Literatura Contemporánea*, vol.XXXII, nº2, 2007, pp. 501-520. <URL: <http://www.jstor.org/stable/27742500>> [Consultado: 15.12.2019]
- , *Teatro con música*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- , *Ya no hay sitio*, Gijón, Fundación Dolores Medio, 1985.
- RODRÍGUEZ BLANCO, Julio, «Espejos rotos de Carmen Resino», en *Los Cuadernos del Norte*, nº23, 1984, pp. 140-141.

- SERRANO, Virtudes, «Carmen Resino y Paloma Pedrero, dos dramaturgias en un tiempo», en *Los trabajos de Thalia*, ed. Emilio de Miguel Martínez, Gijón, Libros del Peixe, 2006, pp. 97-116.
- , «Carmen Resino: direcciones de una dramaturgia», en *Carmen Resino, Teatro diverso 1973-1992*, Cádiz, Publicaciones Universidad de Cádiz, 2001, pp. 9-23.
- , «Dramaturgia femenina en los noventa en España», en *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*, eds. Martha T.Halsey y Phyllis Zatlin, University Park, Estreno, 1999, pp. 101-112.
- , «Hacia una dramaturgia femenina», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. XIX, nº3, 1994, pp. 343-364.
- , «Introducción», en *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 9-95.
- , «La pieza breve en la última dramaturgia femenina», en *Art Teatral*, nº5, 1993, pp. 93-97.
- , «Las otras voces del teatro español: Carmen Resino», en *España Contemporánea*, vol. VII, nº2, 1994, pp. 27-48.
- , «Personajes y espacios auriseculares en tres dramaturgas españolas contemporáneas», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Universidad de Murcia, 2000, pp. 217-234.
- SUEIRAS, Santiago, «Aproximación a la obra de Carmen Resino», en *Estreno, Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, University Cincinnati, 1984, pp. 32-34.

ANEXO



